

Н. Ю. Афанасьева

АРХЕТИПИЧЕСКИЕ МОТИВЫ ЖИВОПИСНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СЕРГЕЯ ДЫКОВА

Век инноваций, стремительно изменяющий форму мировосприятия, мироощущения и самосознания человека, позволяет преодолеть локальные взгляды на действительность. Динамика развития времени характеризуется обращением к архетипическим мотивам, поиску первичных форм постижения внешнего мира. Художники используют в своем творчестве универсальные символы для раскрытия закономерностей окружающего мира, составляющих культуру всего человечества.

Художественное творчество — это не только духовный процесс отражения внешнего мира, но и материальный процесс предметного воплощения замысла. Художник творит, не только размышляя о мироздании, но и созидая художественный образ в красках, фактуре, ритме движения, и при этом формируется особая эстетическая реальность.

Заслуженный художник России Сергей Владимирович Дыков, выражая в работах архетипические образы, кристаллизует свое видение мира в мифологических формах. Воображаемый художником образ не просто материализуется, а формируется как внутренний образ сознания и как внешний образ произведения. Воплощая в своих работах состояние души, Дыков не пытается вести зрителя по ее лабиринтам, а лишь только привлекает внимание к этому состоянию, подталкивает к размышлению о начале и претворении человечества.

Каждое художественное произведение Дыкова создается на основе совокупности неких условностей и предположений, осознанных художником. Он переносит на холст далеко не все из того, что внутри него самого обусловило данное произведение. Строго говоря, из глубин сознания появляются на свет лишь самые фундаментальные данные, а именно эстетические и космические идеи, склонности, убеждения... При помощи кисти художник делает очевидным как раз то, что не является таковым для его современников. Работы Дыкова характеризуются не только своим особым — конструктивным — способом образного отражения, познания действительности, но и эмоциональной выразительностью.

Символическое изображение крыла («Крыло», 1991) передает порыв к движению, к поиску нового, к полету мысли. Но brutальные, тяжелые, статичные фигуры не готовы принять и понять тот полет, который демонстрирует крыло. Они ему просто не дают подняться выше, чем могут себе представить. Переживание воображаемого — главная составляющая психологического «механизма» как творчества художника, так и сотворчества зрителя. Сила эмоционального воздействия работ Дыкова приводит человека к пониманию смысла, заключенного в художественном произведении. В картине «Крыло» прослеживается архетип познания,

изначальное стремление человека к постижению истины. Только полет мысли и неординарность ведут к движению и прогрессу.

Серия художественных работ Сергея Дыкова посвящена символическому представлению человека и Вселенной как единого целого: «Лес заклинаний» (1991), «Лесные девы» (1991), «Лесные люди» (1995), «Лесные сестры» (1992), «Вечернее опьянение духов леса» (1995), «Жертвенник у подножия черного кедра» (1991). Автор использует многозначные древнейшие символы, известные практически всем народам мира, выражающие формы жизни в органических взаимосвязях и человека как части натурального космоса [см.: Энциклопедия. Символы..., 2004, 143]. Дерево во многих мифологиях олицетворяет мироздание. Согласно славянской мифологии, мировое дерево — ось мира — стоит на окраине Вселенной (у Лукоморья), его вершина упирается в небеса, а корни достигают преисподней. По этому дереву спускаются и поднимаются боги, по нему можно проникнуть в другие миры. У древних скандинавов дерево корнями и кроной обнимает весь мир, на нем держатся облака и звезды. У этого дерева стоит храм, в котором обитают норны — богини судьбы. В мифах древних индийцев в центре Вселенной также растет дерево — ашваттха, у египтян осью земли считалось гигантское золотое дерево [см. об этом: Энциклопедия символов, 2003, 134]. В шаманских верованиях мировое дерево являлось дорогой шаманов и их колыбелью. В мифологии алтайцев также существует символ мирового дерева. Так, в эпосе «бай-терек» дерево (тополь) связывает три мира. Корни этого дерева растут на земле мира предков, в лунно-солнечном мире находится центральная часть, а вершина — на небе [см.: Муйтуева, 2004, 14]. Архетип мирового дерева означает вечно возрождающуюся действительную силу Вселенной. Дерево — зримый символ развития, чья древность доказывается степенью распространенности на всех континентах Старого и Нового Света [см.: Демин, 2006, 365].

В работах «Лесные девы» и «Лесные сестры» главенствует архетип женского начала, так как лес связан с символикой женского начала и является испытанием на пути к инициации. А добавленный символ рыбы верхней части картины олицетворяет символ деторождения, так как в шаманском мировоззрении алтайцев самая большая рыба живет не под землей, а у основания неба и земли, либо находится в молочном озере и связана с деторождением [см.: Муйтуева, 2004, 16]. Сочетание символов в картине Дыкова «Лесные сестры» порождает образ матери, мудрой женщины, постигшей таинство деторождения. Но более ярко архетип рождения и женского начала показан в работе «Как появились горные люди» (1996).

Если символика — это отображение истины через интеллект, а интеллект как Дух Божий имеет одно-единственное происхождение, то и первичная символика должна отображать первозданную истину. Символы первичной истины можно условно разделить на несколько видов по типу изображения и изложенной в них сути. Распространенные по всей планете символы, по теории К. Юнга, относятся к архетипическим образам.

В центре работы Дыкова «Великий творец» (1991) — око, символизирующее первопричину создания мира. Это символ глаза всевидящего и вездесущего бога

богов, которого иногда еще изображают в виде седобородого старца, склонившегося над Землей из заоблачной выси, но чаще всего на картинах и отдельно изображался его символ — «глаз всевидящего и вездесущего». Он присутствует на большинстве изображений, связанных с «высшими небесными силами» и «Землей первотворения». Совсем недавно итальянский профессор Э. Энати, проводивший раскопки на горе Хар-Карком в пустыне Негев, древней земле Угарита, обнаружил символ «глаза божьего», высеченный на камне примерно в III тысячелетии до н. э. [см.: Адаев, 2004, 401]. В славяно-арийских Ведах говорится, что Творец-Создатель — это высшая непознанная Сущность, излучающая изначальный жизнерадостный свет радости — первичный огонь мироздания, из которого появилось все ныне существующее [см.: Там же, 403]. Такой символ характеризуется архетипическим образом первозданного, архаического ощущения своей сопричастности к наполненному жизнью мирозданию, частью которого является вера в существование богов.

Центральный символ «глаз всевидящего» Дыков заключает в квадрат, а в сюжетах петроглифов средней Катуни квадрат, ориентированный по сторонам света, ассоциировался с идеей Вселенной. Также встречается квадрат с пятном в центре, символизирующим солнце или предков данного рода [см.: Окладников, 1984, 70]. Черный квадрат в работе Дыкова является символом земли первотворения. Свечение вокруг квадрата соединяет все сущее в единое гармоническое целое, направляя к первоначалу. По левую сторону изображен символ мужского начала, а по правую — символ женского, оба золотого цвета. Они заключены в два вертикальных прямоугольника, два «столба», которые символизируют крепость, твердость, стойкость и являются иносказанием дружбы, а цвет золота символизирует неизменность и постоянство, как гласит древнейшая монгольская идеограмма. Нижняя часть картины объединяет мужское и женское начало, символизирующие рождение человечества и целостность этого мира.

Сравнивая образы Дыкова в работе «Великий творец» с петроглифами Алтая и мифологическими мотивами других народов, мы сталкиваемся с вневременными схемами или основаниями, согласно которым образуются мысли и чувства всего человечества. Идеи, которые пленяют людей, рождаются вне времени, из вечно существующей материнской праосновы, которая изначально включает в себя все богатство мифологических тем. Архетипы, сохраняясь в форме коллективного бессознательного, присущего каждому индивиду, являются результатом многовекового опыта наших предков. В работе «Великий творец» Дыков отобразил архетип первообраза, занимающего центральное место в сознании человечества. При этом речь идет не о конкретном, четко очерченном представлении, образе или эмоции, а о проявлении коллективного бессознательного.

Р. Генон, характеризуя значение и связь символики с мифологией в историческом развитии, писал: «Народ сохраняя, остатки древних традиций, восходящие к отдаленному прошлому, выполняет в некотором роде функцию более или менее подсознательной коллективной памяти, содержание которой, совершенно очевидно, что пришло откуда-то еще» [Генон, 1980, 11].

Картина Сергея Дыкова «Как появились горные люди» содержит архетип матери, дающей жизнь, Праматери всего человечества, и состоит из ряда изначальных образов, символизирующих непорочность зачатия земных праматерей. Идея внедрения Духа Святого и света разума в женщину Земли красной линией проходит во всех мифах и легендах мира.

Дыков расположил прародительниц на фоне кургана Первотворения, который иногда называют горой Меру или Сиденьем богов. В алтайской мифологической символике родовое святилище еще называется родовой горой. Представления о сакральном значении писаниц и скал с рисунками трансформировались в культ гор, священных вершин и небольших родовых святилищ в виде невысоких гор со скалами. Такими священными вершинами почитались Шибелек, Белуха, Тепсен-баш. Рисунки сохранились и на небольшой гряде скал у Тенгинского озера [см.: Окладников, 1984, 60].

В верхней части картины «Как появились горные люди» отражен прилет Богов-Создателей в виде символа птицы. Сокол, орел, гриф — символы космического происхождения, а круг, в который они заключены, — это основополагающий знак, первичный символ и всего, и ничего, символ неба и солнечного ока, всеобъемлющая форма, за которой и с помощью которой человек себя утрачивает и вновь обретает. По К. Юнгу, круг неизбежно символизирует процессы природы или космоса как целого.

Тур Хейердал во время собственных археологических исследований в северной части Перу в районе местечка Тукумс обнаружил каменную плиту с изображением птицеподобных символов и символа «кургана Первотворения». Можно предположить, что носителем начала являлись боги, изображенные в виде птицеподобных символов. Художник точками показал элемент соединения Праматерей с Создателями. В Алтайских писаницах изображение точек означало созвездия, в наскальном искусстве точками заполняли плоскости рисунков, что еще раз подтверждает связь земного с небесным, космическим.

Украшения на крылатых символах Угарита, Вавилона, Финикии, Египта свидетельствуют о значимости этих символов в системе знаний и верований народов Древнего мира. Идентичность стилизованных птицеподобных символов свидетельствует об едином происхождении и единой сути этих символов. В алтайской мифологии также уделялось значение птицам, и первые рисунки с их изображением мы можем найти в петроглифах Алтая. Уже давно утрачены знания о сути птицеподобных символов, утрачена память о культовом значении этих символов, но глубина памяти генов напоминает нам, кто мы, и на полотнах Сергея Дыкова эта тема ярко отображена посредством архетипических мотивов.

В нижней части картины находится колыбель человечества, а под ней мы видим двух змей, выползающих из солнечного лабиринта. В мифологии народов мира и современной теологии одним из наиболее противоречивых культов является культ Змеи-Дракона. В Египте Змей («космический Дракон») выступал в образе Змея Апопа, олицетворяющего разрушительные силы. На американском континенте пернатый Змей-Тлалок выступает властителем всех «вод Вселенной», в древнеиндийской

мифологии змей тоже является божеством всех вод. В древних мифах также встречается Змей-Дилом — символ первичного начала в мировом хаосе [см.: Адаев, 2004, 417]. Автор картины передает хаос через буйство красок.

Символ спирали — один из глубочайших символов Вселенной. Наука уже доказала, что алгоритм спирали лежит в самом фундаменте мироздания, что спираль — это единый код единого мира, заложенный матерью-природой в основу всего живого. Космос состоит из спиралевидных галактик, супергалактик и вакуумных квантовых вихрей. Согласно новейшим исследованиям, последней природной стихией, лежащей в основе мироздания и уже используемой на практике, являются так называемые торсионные (скрученные) поля, позволяющие мгновенное распространение информации. Торсионные поля построены по принципу все той же скрученной спирали [см.: Демин, 2000, 186]. Здесь можно привести пример строения ДНК (дезоксирибонуклеиновой кислоты), которая также состоит из двух нитей и закручена в спираль.

В своих полотнах Дыков создает некий искусственный мир, обозначая реальность определенными символами. Эти символы безграничны во времени и пространстве и бесконечно разнообразны по формам, что позволяет воссоздавать целостный образ взаимодействия биосферы и ноосферы через совокупность различных типов знаний. Целостность достигается через способность видеть как бы сверху, с высоты, эта точка зрения сверху позволяет уловить одновременность связей, а не только их последовательный характер, когда в одном присутствует все: в миге — вечность, в точке — полнота бытия. Как говорил японский поэт Сэн Цань (VII в.), «нет ни прошлого, ни будущего, ни настоящего — все в одном, одно во всем». Мир, возникший когда-то из точки, сингулярен, он присутствует в каждой точке, и в этом основа его единства.

Архетипы играют огромную роль в художественном творчестве, так как при всей своей формальности и крайней обобщенности имеют свойство сопровождаться необычайно оживленными эмоциональными тонами. Они способны впечатлять, внушать, увлекать, поскольку восходят к универсально-постоянным началам человеческой природы. Тайна воздействия искусства состоит в особой способности художника почувствовать архетипические формы и точно реализовать их в своих произведениях [см.: Юнг, 2004, 125].

Новые тенденции в развитии художественного творчества приводят художника к поиску новых форм и их содержания. Сергей Дыков стремится выразить в произведении чувства, пробуждающие живую мысль, побуждающие к обращению к архетипическим мотивам. В его работах переживание воображаемого передается не только формой, но и содержанием познания. Будучи отражением внешнего мира, это переживание становится непосредственным источником того мирозерцания, тех настроений и взглядов, которые формирует художник.

- Демин В. Н. Тайник Русского Севера. М., 2006. (Гиперборея — начало начал).
- Демин В. Н. Тайны земли русской. М., 2000.
- Муйтуева В. А. Традиционная религиозно-мифологическая картина мира алтайцев: Монография. Горно-Алтайск, 2004.
- Окладников Е. А. Петроглифы средней Катуни. Новосибирск, 1984.
- Юнг К. Г. Душа и миф: Шесть архетипов / Пер. А. А. Спектор. Минск, 2004.
- Энциклопедия: Символы, знаки, эмблемы / Авт.-сост. В. Андреева и др. М., 2004.
- Энциклопедия символов / Шейнина Е. Я. М.; Харьков, 2003.

Г. Р. Файзрахманова

ПОСТМОДЕРНИЗМ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ БАШКОРТОСТАНА И ТАТАРСТАНА

Современный этап в истории искусств теперь уже и отечественным искусствоведением признан периодом *п о с т м о д е р н а*. Как стилевое течение постмодернизм обрел свою нишу и в российском изобразительном искусстве, включая искусство регионов, о чем свидетельствуют многочисленные примеры из творческой практики. В конце 1970-х гг. первые признаки постмодернистской стилистики нашли свое воплощение в соц-артистских и концептуалистских произведениях представителей московского андерграунда, а в начале 1990-х гг. проявили себя в произведениях региональных художников.

Следует отметить, что во многом процесс освоения новой эстетической парадигмы стал возможен благодаря изменениям, происходившим в начале 1990-х гг. в общественно-политической сфере. С падением «железного занавеса» российское художественное сообщество, открыв для себя огромную по объему информацию о современном состоянии западного искусства, осознало свою неосведомленность и оторванность от магистральных модернистских и постмодернистских течений. Это побудило российских художников к форсированному изучению и освоению методов современного западного искусства.

Особенно актуальной эта задача была для региональных художников, не имеющих прямого доступа к достижениям модернистского искусства. Как известно, существовал определенный разрыв между столичным и региональным художественным контекстом. В крупных центрах-мегаполисах переизбыток визуальной информации служил стимулом, катализатором художественного процесса: «Столица, выполняющая функции центра, являющаяся таковым в официальной сфере, в неофициальной была, скорее, “эпицентром”, средоточием крупных сил альтернативного искусства» [Жумати, 2004, 9].

В регионах же художественная жизнь протекала в ином по сравнению со столичным, скоростном режиме. Творческие поиски регионального художника, на-